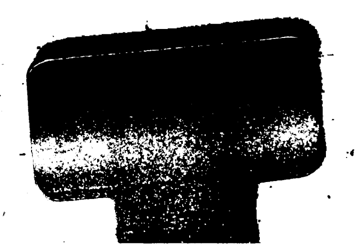


VE
RI
TAS



Drei hamburgische Kirchenconcerte

im Jahre 1861.

verfaßt von Georg Winter

1. Concert des Cäcilienvereins am 18. October.
2. Concert mehrerer Männergesangvereine unter Leitung des Herrn Schäffer am 28. October.
3. Beethoven's große Messe, zum ersten Male in Hamburg aufgeführt am 8. November, unter Leitung des Herrn Otten.

Hamburg.

Otto Meißner.

1861.

Der geneigte Leser wird nicht erwarten, in den folgenden Zeilen überall von in hohem Grade gelungenen Aufführungen, von außerordentlichen Leistungen und erhabenen Eindrücken zu hören. Jeder Verständige weiß, daß das Außerordentliche in jeder Sache selten ist, daß uns dagegen die Mittelmäßigkeit am häufigsten begegnet, und er kann demnach den gewöhnlichen Zeitungsberichten, welche immer nur von unerhörten Kunstleistungen zu melden haben, einen nur geringen Werth beilegen. Eben dieses eilfertige Wohlwollen und diese oberflächlich enthusiastische Weise, mit welcher musikalische Angelegenheiten fast immer in der Tagespresse abgethan werden, haben den Schreiber dieser Zeilen veranlaßt, einmal eine eingehendere Besprechung derselben zu versuchen, und, da unsere Zeitungen weder den Raum noch das Interesse für dergleichen haben, sie dem Leser in dieser Form zu bieten. Man wird dem Verfasser gewiß gerne erlauben, anonym zu bleiben, wenn er versichern kann, seine Anonymität nirgend mißbraucht zu haben.

Es ist gewiß ein erfreuliches Zeugniß für die Regsamkeit innerhalb unserer musikalischen Kreise, daß wir am Anfange des Winters schon drei große geistliche Concerte erlebt haben, darunter zwei, in welchen, der Zahl nach, sehr bedeutende Kräfte zu gemeinsamem Wirken vereinigt waren. Diese Concerte waren stark besucht, zum Theil überfüllt, und man sollte glauben, es könnte um die Musik nicht besser stehen, als in unserem lieben Hamburg. Und doch wird mancher dagegen einwenden: alle diese Concerte waren zugleich Wohlthätigkeitsanstalten, sie brachten irgend einer milden Stiftung ihr Scherflein; die Hamburger aber sind vielmehr zur Wohlthätigkeit als zur Musik aufgelegt, und ihr könnt euch mit den Erfolgen eurer Musik noch keineswegs brüsten! — Wir wollen hierauf die Antwort

schuldig bleiben, wenden wir uns daher lieber zur Sache selbst, zur Musik.

Der Cäcilienverein brachte uns in seinem Concerte eine Reihe von a capella-Vorträgen, darunter besonders einige Tonstücke von alten italienischen Componisten, als: Misericordias &c. von Durante, Adoramus &c. von Corsi, und Crucifixus &c. von Lotti. Je seltener man Gelegenheit hat, sich mit diesen Schätzen christlicher Kunst bekannt zu machen, um so willkommener mußten jedem Musikfreunde diese Gaben sein. Außerdem bot man uns eine Perle deutscher Kunst in Eccard's „vom Leiden Christi“; die neueren Componisten waren durch Bortniansky mit einem gloria &c., Mendelssohn mit dem Psalm Nr. 2, einer Motette für weiblichen Chor mit Orgelbegleitung, und mit der Choralmotette „Mitten wir im Leben sind“, und endlich durch Hauptmann mit dem Psalm Nr. 84 vertreten.

Der Cäcilienverein und seine Bestrebungen genießen in den musikalischen Kreisen eine Achtung, wie kein anderer Dilettantenverein, und mit Recht. Nachdem der Verein viele Jahre hindurch fern von der Oeffentlichkeit und ohne allen Ehrgeiz nur der Kunst nachgegangen war, bietet er uns seit einigen Jahren in seinen Concerten durchaus so wohlvorbereitetes und seinen Kräften angemessenes, wie man es von einem Dilettantenvereine nur wünschen und kaum erwarten kann. Mag man in den Concertprogammen des Cäcilienvereins mitunter manches anders wünschen, die äußerste Gewissenhaftigkeit und Treue wird man keiner einzigen seiner Leistungen absprechen können. Wie viel das bedeutet, vermag nur der einzusehen, der die Leistungen auch unserer übrigen Gesangvereine kennt, und der weiß, unter welchen Mühseligkeiten eine Menge von Gesangvereinen hier neben einander besteht. Ueber die Zersplitterung unserer gesanglichen Kräfte ist oft und viel geklagt worden, um so erfreulicher ist denn das Beispiel dieses Vereines, welcher durch festes Zusammenhalten zu Zielen gelangt, welche sich nur erreichen lassen, wenn alle, der Dirigent und jeder Sänger für sich im weitesten Sinne des Wortes ihre Schuldigkeit thun.

Der Cäcilienverein ist deshalb auch der einzige, welcher sich an den Vortrag von a capella-Compositionen wagen darf. Wie viel allein gehört dazu, die erste Bedingung des a capella-Gesanges, die des Reinsingens nämlich, in unserer clavierverderbten Zeit zu erfüllen, und wie steigern sich die Ansprüche auf Nüancirung und dergleichen bei einem Chorgesang ohne Instrumentalbegleitung!

Wenn von der Ausführung die Rede sein soll, welche den oben genannten Musikstücken zu Theil wurde, so konnte man zuerst die erfreuliche Bemerkung machen, daß der Chor im Ganzen frischer klang, als im Concerte vom 18. October vorigen Jahres. Es hat Jemand bei der Besprechung des letzten Concertes an der Aussprache des Chors manches zu tadeln gehabt, wir können dem aber nicht beistimmen; wenn derselbe aber sagt, daß die lateinischen Textworte ungleich wohlthuender ausgesprochen wurden, so ist das nicht eben zu verwundern, da die lateinische Sprache dem Gesange so sehr viel günstiger ist als die deutsche. Von den einzelnen Stücken möchten wir zunächst Durante's „Misericordias" und Eccard's „Vom Leiden Christi" hervorheben, an welchen beiden Compositionen wir vor allen lebhaften Antheil nahmen, und die auch in der Ausführung besonders gelungen schienen. Dem „Adoramus" von Corsi hätten wir eine etwas lebhaftere Bewegung gewünscht, so wie der Mendelssohn'schen Motette: „Laudate pueri" einen weniger starken Orgelbaß. Vor allem andern aber gebührte der Motette Mendelssohns: „Mitten wir im Leben sind" die Krone. Dies ist ein Musikstück, welches uns wieder einmal zeigt, welche Ursache wir haben, auf Mendelssohn, als den unsrigen, stolz zu sein. Wie da der Männerchor ernst und still beginnt, der weibliche Chor mit den Worten: „Das bist du Herr alleine" hinzutritt, wie dann die Angstrufe: „Du ewiger Gott! laß uns nicht versinken in des bittern Todes Noth!" erklingen, und das kyrie eleison würdig und feierlich abschließt, wie endlich im 3ten Verse alles noch einen erhöhten Ausdruck annimmt, da gehen die Musik und Luther's gewaltige Textesworte mit einander,

wie es nicht schöner gedacht werden kann. — Auch in Bezug auf die Ausführung möchten wir dieser Motette vor Allem den Vorzug geben. Am wenigsten konnten wir uns mit der Composition des 84. Psalm von Hauptmann befreunden. Obgleich das überall sehr edel klang, so vermißte man doch jeden größeren bedeutenderen Zug in derselben, und die einzelnen Wendungen sahen mitunter aus, als ob sie sich in einer Instrumentalcomposition weit besser ausgenommen haben würden. Es muß freilich unentschieden bleiben, wie viel diese Composition durch mehrmaliges Hören gewonnen haben würde.

Herr Organist Osterholdt eröffnete das Concert durch den Vortrag einer Fuge von Krebs. Die Wirkung derselben schien aber durch zu starke Registrirung und zu schnelles Tempo beeinträchtigt. Auch über das Vorspiel Bach's möchte man mit Herrn Osterholdt rechten. Der cantus firmus „Christ unser Herr zum Jordan kam" müßte viel entschiedener wie ein Tenor klingen, sonst verwirren sich die figurirte Grundstimme und der cantus firmus der Art, daß man nicht mehr weiß, welche die Grundstimme ist.

Ehe wir uns von dem Cäcilenverein verabschieden, erlaube man uns noch ein Bedenken zu äußern, mit dem wir uns freilich am liebsten an Herrn Voigt allein wenden würden. Das Concert brachte in allem 11 Nummern, fast alle kleineren Umfanges, und dadurch kam in das Ganze eine Unruhe eigener Art. Vielleicht geht es nicht allen Musikfreunden so, aber sicherlich vielen; sie fühlen sich durch eine Reihe von kleinen Stücken derart ermüdet, daß sie bald außer Stande sind, überhaupt noch Neues in sich aufzunehmen. Nur eine größere Nummer noch neben der Mendelssohn'schen Motette hätte diesem Uebelstande schon abgeholfen, wenn man die ganze Zahl dem entsprechend verringert hätte. Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß die Auswahl von Compositionen für a capella-Gesang eine beschränkte ist. Schreiber dieses dachte aber lebhaft an die Motetten von J. S. Bach; eine derselben hätte sich als Schlußstein gewiß würdig genug ausgenommen.

Herr **Voigt** wird am besten beurtheilen können, in wie weit dieser Wunsch für die Folge zu berücksichtigen ist; daß er nicht unbegründet ist, wird man gewiß zugeben.

Das geistliche Concert mehrerer Männergesangvereine hatte am Montag, den 28. October, eine außerordentlich große Anzahl von Sängern, wenn wir nicht irren an 600, zu gemeinsamem Wirken vereinigt.

Wir sind diesem Concert gegenüber in der unangenehmen Lage, von vorne herein bekennen zu müssen, nicht grade zu den Freunden des Männerquartetts zu gehören. Die seltsame Mischung von Gemüthlichkeit und Musikliebe, von Sentimentalität und Kneipenstimmung, welche ein charakteristischer Zug der meisten Männerquartettkreise ist, läßt dieselben wohl nur in den seltensten Fällen zu wahrhaft kunstberechtigten Leistungen gelangen. Man mißverstehe das nicht. Es soll keineswegs dem Männerquartett die Berechtigung zur Existenz bestritten werden, aber nothwendig ist es, mitunter auch auf die Kehrseite der Dinge aufmerksam zu machen. Betrachten wir zunächst das Männerquartett in seinem Verhältnisse zum Componisten. Demselben wird, durch die gepreßte Lage von vier Stimmen innerhalb zwei Octaven Umfang jede freiere Stimmentfaltung unmöglich gemacht, er wird also eines Mittels von vorne herein beraubt, welches, so lange man überhaupt Musik treibt, für einen Hauptlebensnerv derselben gegolten hat. Der Componist sieht sich also gegen seinen Willen in das einfache Nebeneinanderstellen der Accorde hineingetrieben; will er sich vor Einförmigkeit hüten, so muß er uns durch Modulation und Melodie zu entschädigen suchen. Aber auch hier sieht er sich gehindert, indem er erstens sich vor Ueberladung seiner Harmonie bewahren soll, und zweitens, indem er die Kräfte zur Ausführung seiner Composition berücksichtigen muß. Seine Arbeiten sind vielmehr für gesellige Kreise

als streng künstlerische bestimmt, es wird daher von ihm verlangt, daß er minder begabten nicht unzugänglich sei. So muß es zugehen, daß wir unter den Compositionen für das Männerquartett diesem Uebermaß von sentimentaler Langerweile begegnen, wie es sonst nur noch in den Liedern für eine Singstimme und in der Salonclaviermusik anzutreffen ist. Es soll nicht einen Augenblick geleugnet werden, daß viele bedeutende Componisten manches schöne für den Männerchor geschrieben haben. Wer wird Weber's, Kreutzer's und Mendelssohn's Quartette nicht für echte Kunstwerke halten, wer wird sich nicht erfreuen können an den harmlosen, aber höchst ergötzlichen Scherzen Zöllner's? Aber diese gesunde Musik hat, seit das Männerquartett sich einer immer größeren Popularität erfreut, einer Menge von süßlichen und weinerlichen Erzeugnissen Platz machen müssen, die, wenn man sie hört, nicht selten in dem sonderbarsten Widerspruche stehen zu den kräftigen Gestalten, von denen diese Klänge ausgehen. Dies ist aber noch nicht alles, was gegen das Männerquartett vorzubringen wäre. Des Menschen natürlicher Hang zur Bequemlichkeit und Geselligkeit führt es herbei, daß der Quartettsänger sich nur höchst ungern zu schwierigeren Aufgaben, wie es meistens die gemischten Chöre sind, entschließt, noch dazu in Damengesellschaft. So kommt es, daß, seitdem das Männerquartett immer mehr Liebhaber an sich gezogen hat, die Tenor- und Baßreihen in unseren gemischten Chören sich immer mehr lichten; namentlich jüngere Leute fehlen in denselben fast gänzlich. Um diese Anklageschrift gegen das Männerquartett zu Ende zu bringen, wäre es das schlagendste, alle quiescirten ersten Tenöre aufzurufen, welche in Folge zu oft geleisteter und genossener hoher a, h und c viel eher als billig von ihrer Stimme in Stich gelassen worden sind.

Der Leser wird diese allgemeinen Erörterungen entschuldigen, wenn nachgewiesen wird, daß dieselben auf das Concert unter Leitung des Herrn S c h ä f f e r ihre vollste Anwendung finden. Wir müssen es uns versagen, hier auf jede einzelne Leistung in demselben zurückzukommen; es sei nur erwähnt, daß außer

drei Chorälen, Werke von Malan, Zumsteeg, Schäffer, ein nach Beethoven arrangirter Chor und anderes mehr zum Vortrag kamen. Gleich die zweite Nummer: „Gebet" von Malan, war ein solcher Ausbund von Süßlichkeit, dem man nur andere Textworte unterzulegen brauchte, um es als Liebeslied, Weltschmerzlied oder dergleichen mit Glück zu verwerthen. Eingedenk unserer Anonymität wollen wir von den Compositionen des Herrn Schäffer schweigen, um allem auszuweichen, was eine Persönlichkeit zu nahe betreffen könnte. Dagegen ist es nothwendig, auf die drei Choräle zurückzukommen, deren einer die Reihe der Vorträge eröffnete, ein zweiter dieselbe schloß und ein dritter in der Mitte Platz gefunden hatte. Der Bearbeiter derselben hat sich nicht genannt; warum nicht? es ist doch wahrhaftig nicht einerlei, wer dergleichen macht, zumal wir Deutsche die Choralkunst recht eigentlich die unsere nennen dürfen. Berücksichtigt man freilich den Werth dieser Arbeiten, so hat der Verfasser wieder Recht gehabt, sich zu verschweigen, denn von so empörend trivialer Art wird man nicht leicht etwas gehört haben. Die nothdürftigsten Harmonien in der erbärmlichsten Verbindung die es geben kann, als ob für uns ein Eccard, Haßler, Bach, Mendelssohn nie gewesen wären! — Von den übrigen Sachen nahm sich manches, z. B. die Ode von Zumsteeg, besser aus.

Was die Ausführung betrifft, die diesen Sachen zu Theil wurde, so konnte sie nur die allerbescheidensten Ansprüche befriedigen. Man hatte sich die Sache übrigens recht bequem gemacht. Um hübsch in den Ton zu kommen, ließ man vor jeder Nummer einen Dreiklang von 3 Posaunen blasen, und um hübsch im Ton zu bleiben, ließ man selbige Posaunen auch fernerhin mit den Stimmen gehen; dazwischen trieben noch ein paar Pauken ihr Unwesen. Es hat jemand in einem hiesigen Blatte bei Besprechung dieses Concertes die Präcision rühmend hervorgehoben, mit welcher die Vorträge von Statten gegangen seien. Was es aber in diesen durchweg getragenen Sachen mit der Präcision auf sich hat, ist wirklich nicht einzusehen. Die

Freude darüber, daß die Leute, welche da stehen, um zu singen, dann wenn es an sie kommt, auch wirklich singen, ist doch gar unschuldiger Art!

Leider gab es in diesem Concerte noch mehr Dinge, die eben so streng abzuweisen sind. Zwischen den verschiedenen Gesangvorträgen nämlich kamen außer mehreren Orgelsätzen 2 Solo's für die Ventiltrompete zum Vortrag. Es kann hier nicht von der Ausführung derselben die Rede sein, sondern soll nur bemerkt werden, daß die Ventiltrompete noch keineswegs das volle Bürgerrecht in unseren weltlichen Orchestern erlangt hat. Ein verständiger Componist wird sich hüten, ihr in einer ernsthaften Musik jede beliebige Melodie zu geben. Wie viel mehr sollte man sich hüten, sie in der Kirche Melodieen blasen zu lassen, die für die Singstimme erdacht sind, und ihrer eigenen Natur durchaus zuwider sind. Daß man dazu den Bußgesang von Beethoven erwählt hatte, macht die Sache nicht besser. Beethoven selber würde für diese Ehre gewiß gedankt haben. Herr Organist Osterholdt erfreute uns durch den Vortrag einer Bach'schen Fuge und eines Canon von Fischer; beide Sachen wurden von ihm mit Ruhe und Klarheit durchgeführt. Ueber die Fantasie über Themata aus Haydn's Schöpfung wollen wir lieber nicht reden, um doch einmal aus dem abweisenden Tone herauszukommen.

Man wird das vorangegangene nicht ungerecht finden, wenn man berücksichtigt, daß es sich hier um ein öffentliches Concert handelt, zu Ehren und im alleinigen Dienste der Kunst. Mag man sich manches gefallen lassen bei Gelegenheiten, wo die Musik Dienerin und Helferin zu anderen Zwecken ist, wenn uns aber Dinge wie die oben beschriebenen nur des Kunstzweckes halber geboten werden, wird es zur heiligen Pflicht, die Wahrheit nicht zurückzuhalten.

Wenden wir uns nun zu dem letzten der drei Concerte, in welchem es sich um eins der größten Werke dieses gewaltigen Geistes handelt, der der erstaunten Welt während mehr als dreißig Jahren das unerhörte Beispiel eines sich unausgesetzt steigernden künstlerischen Schaffens bot. Es ist oft genug dargelegt worden, wie Beethoven, Anfangs auf den Bahnen seiner nächsten Vorgänger dahinschreitend, mit jedem späteren Werke einen Siegeszug in bisher der Kunst unbekannte Regionen vollbrachte, bis er, am Ende seiner Laufbahn, zu jenen riesenhaften Gebilden gelangte, zu welchen auch die missa solemnis gehört. Man muß es sich versagen, im Gefühle seiner Unzulänglichkeit, über das Werk selbst mehr zu sagen; allzuleicht läßt man sich zu überschwänglichen Exclamationen hinreißen, an welchen der verständige Leser am wenigsten Gefallen finden möchte.

Die Zurüstungen und Vorbereitungen für die Aufführung dieses Werkes waren die allergrößten, welche wir in Hamburg seit langer Zeit erlebt haben. Herr Otten hatte einen Chor um sich versammelt, wie ihn Hamburg nicht leicht größer bieten kann; außerdem strömte noch eine bedeutende Anzahl von Stimmen aus nahen und fernen Städten herzu. In dem Gefühl, daß es sich um ein musikalisches Ereigniß handele, war lange Zeit hindurch in den betreffenden Kreisen von nichts anderem als der Beethovenschen Messe, der ersten protestantischen Kirche in Neapel, dem großen Gerüst für den Chor in der Michaeliskirche 2c. die Rede. Auch das größere Publikum wurde durch mehrere Aufsätze in den öffentlichen Blättern von dem zu Erwartenden bei Zeiten in der zuvorkommendsten Weise in Kenntniß gesetzt.

Ehe wir es versuchen, hier eine Beurtheilung der Aufführung des in Rede stehenden Werkes zu geben, erlaube man uns, etwas weiter auszuholen. Daß die Schwierigkeiten, welche das Werk bietet, ganz außerordentliche sind, wird Niemand auch nach nur einmaligem Hören desselben verkennen. Die erstaunlich hohe Lage der Singstimmen, die ungewöhnlichen Coloraturen in

den Chorsätzen sind sehr in die Augen springende Dinge. Dazu kommt aber noch manches andere. Kein anderer Componist nämlich hat in so hohem Grade die Dynamik zum Ausdrucksmittel erhoben, wie Beethoven. Um das zu erklären, müssen wir einen kurzen Umweg durch die Kunsthistorie machen. Bei Bach und Händel finden wir fast immer eine mittlere Bewegung vorherrschend: tempo giusto mit dem alten Ausdruck. Bezeichnet einer von ihnen auch wirklich einmal ein Tonstück mit adagio oder presto und vivace, so ist damit noch lange nicht ein adagio oder presto im Sinne unserer Zeit gemeint. Aehnlich verhielt es sich mit dem piano und forte. Sowie die Alten meistens ihre Instrumentation gleich von vornherein für ein ganzes Tonstück bestimmten, eine Arie etwa durchaus mit Oboen begleiteten, eine andere mit dem Streichquartett u. s. w., so bestimmten sie auch, wenn sie überhaupt etwas darüber bestimmten, das piano und forte gleich für ganze Tonstücke. Sieht man wirklich einmal abwechselndes forte und piano, so ist es im Sinne einer zu Bach's Zeiten beliebt gewesenen Spielerei, eines Echo auf einem zweiten Manual der Orgel oder des Claviers, welches zweite Manual dann schwächer registrirt wurde, oder in der ebenso äußerlichen Weise, daß man bei Gesangstücken die Instrumentalritornelle fortspielen ließ, und bei Eintritt der Singstimme den Instrumentalisten ein piano hinschrieb, damit die Singstimme durchkommen konnte. Es soll damit nicht gesagt sein, daß die Alten alle ihre Musik in der langweilig ausdruckslosen Weise abgehaspelt haben müßten, wie man es jetzt zuweilen hört, wenn uns ältere Musik vorgespielt werden soll. In ihrer überwiegend polyphonen Musik war die erste aller Bedingungen: Deutlichkeit, und diese läßt sich in einem ruhigen Vortrage gewiß zuerst erreichen. Wie viel lebendiger gestaltete sich das alles, seit Haydn der Instrumentalmusik neues Leben und neuen Inhalt, d. h. überwiegend homophonen gab. Er und sein Zeitgenosse Mozart haben sich zuerst aus den oben angedeuteten Schranken hervorgewagt; sie schrieben zuerst Sätze von bedeutend langsamer und bedeutend schneller Bewegung, sie ver-

wendeten zuerst das forte und piano als wesentliches Ausdrucks-mittel, bei ihnen endlich sieht man zuerst die sforzando, fp., tenuto, crescendo u. dergl. mehr. Beethoven aber war es vorbehalten, sich aller dieser Ausdrucksmittel vollständig zu bemächtigen. Er bringt uns erst den ganzen Kreis der Bewegungen vom breitesten largo bis zum flüchtigsten prestissimo, er vor allen verlangt diese gewaltigen forte und flüsternden pianissimo, er erzielt eine Menge neuer Effecte durch seine Crescendo, sfz. u. s. w. Jeder, dem es einmal Ernst um den Vortrag Beethovenscher Compositionen war, wird das wissen. Allerdings steigert dies alles die Ansprüche, welche Beethoven an den musikalischen Dirigenten, den Spieler und Sänger macht, noch um ein Bedeutendes. Man sehe sich die Partitur der missa solemnis darauf nur einmal flüchtig an, man wird zuerst mitunter ein scheinbares Umherspringen von einem Tempo ins andere gewahren; dem Dirigenten muß dies eine Aufgabe von bedeutender Schwierigkeit sein, wenn er jedem Tempo, welches mitunter nur einige Tacte dauert, gerecht werden will; ebenso wird man eine außerordentliche Menge von Zeichen finden, alle bestimmt, den Vortrag in eine ganz bestimmt vorgedachte Richtung zu bringen. Man wird nicht einwenden wollen, daß dies alles, wenn es bei einer Aufführung vorhanden, allerdings höchst angenehm, wenn es aber fehlt, noch kein Verlust an der Sache selbst ist. So wie wir Bach ein Unrecht zufügen würden, wollten wir ihm durch allzureichlichen Aufputz mit unseren neueren Vortragsmitteln ein geziert modernes Ansehen geben, ebenso versündigen wir uns an Beethoven, wenn wir ihm diesen ihm nothwendigen äußeren Glanz entziehen.

Betrachten wir in Erwägung des soeben Erörterten die Aufführung der missa solemnis, so müssen wir bekennen, daß sie viel mehr als selbst einer ersten Aufführung, als einer Aufführung überhaupt nachzusehen ist, daß sie fast Alles zu wünschen übrig ließ. Es ging fast immer in der einförmig gleichgültigen Weise einher, die uns leider aus größeren Orchester- und Choraufführungen in Hamburg nur allzu bekannt ist. Da hilft es

nicht Einzelheiten anzuführen, es war eben ein Grundschade des Ganzen. Hörte man einen Fortissimo-Chorsatz, so war es unbegreiflich, daß diese ungeheure Chormasse nur diese Wirkung hervorbrachte; aus dem Grunde waren dann auch die Piano-Sätze, die oft in scharf contrastirender Weise unmittelbar neben das größte Forte treten, von nur matter Wirkung. Dazu kam noch, daß viele Tempi entschieden vergriffen waren. War es auch nicht immer in der unerhörten Weise wie bei der Stelle im Credo: „et resurrexit“, welche durch übertriebene Schnelligkeit alle kirchliche Weihe verlor (Beethoven hat diese Stelle mit einem einfachen allegro bezeichnet; wie man sich zu dieser Hast hat verleiten lassen können, bleibt unbegreiflich), oder bei dem gleich darauf folgenden Satze: „et ascendit“, welcher, allerdings mit allegro molto bezeichnet, in einen solchen Taumel gerieth, daß die Deutlichkeit zur Unmöglichkeit wurde, so ließen sich doch die Beispiele davon leicht bedeutend vermehren. So mit dem Anfange des Credo, welcher die ruhige Breite des Ausdrucks vermissen ließ, die ihm ohne Zweifel zukommt, mit dem „Dona nobis“, welches einen gleichgültig schlendernden Ausdruck annahm. Fast immer sah es aus, als habe man alle Tempi, alle Nüancen vorher im Uebungssaale festgestellt und trüge nicht im mindesten dem ungeheuren Kirchenraume Rechnung, den man auszufüllen hatte. Wie viel an dem allen die jedenfalls ungünstige Aufstellung des Orchesters Schuld trug, läßt sich nicht genau beurtheilen, gewiß aber ist das Orchester am wenigsten von dem Vorwurfe der Flauheit freizusprechen. Man wird gegen diese Ausstellungen nicht geltend machen wollen, daß es bei der ungeheueren Anzahl von Mitwirkenden nicht gut anders hätte hergeben können, und daß man also zufrieden sein müsse. Es läßt sich überhaupt streiten über die Zulässigkeit oder gar Nothwendigkeit von Gesangchören dieser außerordentlichen Größe. Man hat bisher angenommen, daß ein Chor sich höherer Tonlagen um so leichter bemächtige, je größer er ist. Macht man aber die Erfahrung, wie wir bei dieser Gelegenheit, daß die Größe des Chores noch keineswegs für reine Intonation bürgt, daß dagegen man, was

Nüancirung betrifft, auf so Vieles verzichten muß, so scheint der Werth solcher Massenwirkung mehr als zweifelhaft. Die englischen Monstreaufführungen, in welchen die Händelschen Oratorien von Tausenden von Sängern, aber auch, nach dem Berichte von Zuhörern, mit türkischer Trommel und anderen Annehmlichkeiten geleistet werden, wird man doch nicht ohne weiteres als nachahmenswerthe Beispiele aufstellen wollen; soll aber die Größe des Chores als Entschuldigungsgrund geltend gemacht werden, so bleibt die einfache Antwort darauf, daß man es ja nicht nöthig hatte, den Chor so groß werden zu lassen.

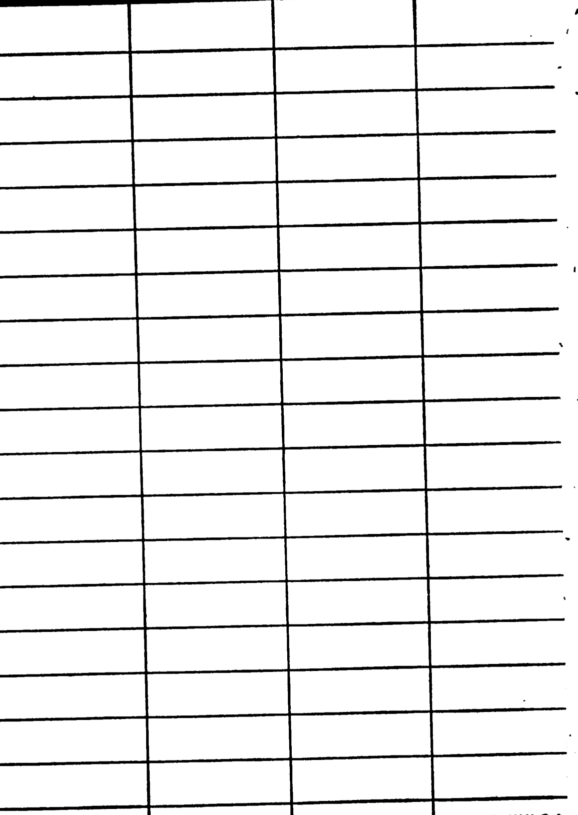
Soll schließlich noch Einiges über die Sololeistungen in der Messe hinzugefügt werden, so sei erwähnt, daß Herr Böie durch Erfüllung seiner höchst dankbaren Aufgabe, des Geigensolo im Benedictus, wohl vor allen Anderen auf die Anerkennung von Seiten der Zuhörer rechnen kann. Es ist ein schöner Augenblick für den ausführenden Künstler, wenn er sich, durch eine vorzugte Stellung berechtigt, einen mehr als gewöhnlichen Antheil von dem Eindrucke zurechnen darf, den die schönste Musik, die es geben kann, auf den Zuhörer macht.

Das Soloquartett, welches durch die ganze Messe hindurch abwechselnd mit dem Chor zu wirken hat, war durch die Damen Michaeli und Meyer, durch die Herren Baumann und Schultze vertreten. Von diesen wirkten Frau Michaeli und Herr Schultze zur vollsten Befriedigung. Herr Baumann hätte doch bedenken sollen, was es mit dieser unruhigen Weise auf sich hat, in der er seinen Part aufgefaßt hatte. Die Composition verlangt von ihm, daß er sich seiner Subjectivität möglichst begebe und es sich gefallen lasse, als ein dem Ganzen untergeordneter Theil zu erscheinen; da muß er sich's auch versagen, Melodien, die er dem Chor abzunehmen hat, zu retardiren, oder dergleichen mehr. Dieser Vorwurf ist Fräulein Meyer nicht zu machen, aber einer argen Geschmacklosigkeit ist sie anzuklagen. In dem Dona nobis findet sich ein kurzer Satz, allegro molto bezeichnet, welcher zuerst der Altstimme,

dann der Tenorstimme einen kurzen recitativischen Satz bietet. Beethoven hat Alles gethan, um diesen Satz so unruhig wie möglich zu gestalten, er läßt die Geigen ununterbrochen tremoliren, und um ja nicht mißverstanden zu werden, schreibt er über den Eintritt der Altstimme: „tramidamente, ängstlich"; Fräulein Meyer brachte an der Stelle ein nicht enden wollendes messa voce, was durchaus nicht ängstlich, im Gegentheil sehr wohlüberlegt klang. Fräulein Meyer mag alle Ursache haben, das zweigestrichene c für den schönsten Ton ihrer Stimme zu halten, sie wird aber doch nicht erwarten, daß wir dasselbe im härtesten Widerspruche zur Composition genießen wollen!

Zum Schlusse ist Herrn Otten Dank zu sagen in Anerkennung des großen und mühseligen Unternehmens, dem er sich unterzogen hatte, um uns mit dieser gewaltigen Tonschöpfung bekannt zu machen. Daß hier über die Mängel der Aufführung Alles frei herausgesagt wurde, wird er hoffentlich nicht verargen. Complimente um jeden Preis zu machen ist nicht schwer, aber auch nicht sehr anständig, und jedenfalls überflüssig; seine Ueberzeugung auszusprechen aber ist eine Nothwendigkeit diesem Werke gegenüber, und auch vielleicht gegenüber demjenigen Theile der Zuhörer, welcher bei dem besten Willen sich bis jetzt für die Beethovensche Messe noch nicht in dem Maße begeistern konnte, als die Urtheile der Sachverständigen über dieselbe seine Erwartungen hoch gespannt hatten.

Druck von Pontt & v. Döhren.



4.

